TACOTECA DE LOS GENIOS

59

El Perugino

EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

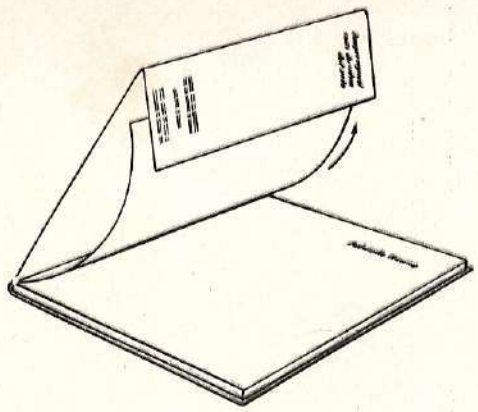
BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemalá, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 851.938.

ADVERTENCIA

Las tapas van sueltas, a manera de cubierta superpuesta, para facilitar la encuadernación de las páginas interiores o su utilización como lámina aislada de un cuadro o colección individual.

El que desee coleccionar la revista completa sólo deberá colocar la primera y última página debajo de la solapa de las tapas.



Don. 5-00-cuc.

El Perugino

Monografía por FRANCESCO NEGRI ARNOLDI

Traducción por JESÚS LÓPEZ PACHECO

El juicio del siglo XX, por OSVALDO SVANASCINI

PINACOTECA
DE LOS
GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S.A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

N CIRCULANTE

FRANCESCO NEGRI ARNOLDI

I

El Perugino

Durante mucho tiempo hubo dudas acerca del lugar de origen de Pietro Vannucci, llamado el Perugino, e incluso las hubo respecto a la fecha de su nacimiento, y que aún hoy no se conoce con exactitud, si bien los más consideran que debe situarse entre 1448 y 1450, basándose en las escasas y contradictorias noticias aportadas por Vasari y por Giovanni Santi (que lo tiene por "igual en edad" a Leonardo). No falta, tampoco, quien, acogiéndose a tal o cual fuente, piensa que hay que anticipar en dos o tres años esta fecha (1445-46) o incluso retrasarla (1452). Lo que ya resulta indudable es que nació, no en Perusa (como una errada noticia de Vasari, y su propio apelativo, de Perugino, perusino, habitante u oriundo de Perusa, hicieron pensar en el pasado), sino en Città della Pieve (antigua Castrum Plebis), y que era hijo de Cristoforo di Giovanni, de donde viene el Vannucci = hijos de Vannuccio o Giovannuccio = Juan, y de Lucia Betti. No existe noticia alguna sobre las primeras actividades del pintor, fuera de la que proporciona un documento de Città della Pieve, de 1469, en el que aparece citado. La primera información útil se remonta a 1472, año en que el Perugino aparece inscrito en la Compagnia di San Luca *(gremio de los pintores), en Florencia, donde se puede presumir que residía desde hacía más de un año. La ya unánime atribución a Vannucci de los* Episodios de la Vida de San Bernardino, *fechados en 1473 (lám. I), hace pensar en la presencia del pintor en Perusa durante ese año, pero los primeros documentos de su actividad profesional son posteriores. En 1475, en efecto, el "maestro" recibe el encargo de realizar unas pinturas (hoy perdidas) para la Sala del Consejo de Perusa, y, en 1478, lleva a cabo los frescos de Cerqueto.*

En esa misma fecha, el Perugino, ya célebre, fue llamado a Roma por el Pontífice Sixto IV, que le hizo importantes encargos, entre ellos la perdida decoración de la Capilla de la Concepción (1478-79) y los frescos de la Sixtina (1481-82; lám. V). En 1484, siempre en Roma, el Perugino colabora con Antoniazzo Romano en los preparativos para la coronación de Inocencio VIII. En el mismo período, anteriores compromisos y nuevos encargos le obligaron a realizar frecuentes viajes a Florencia (1482 y 1486) y a Perusa, donde, en 1485, obtuvo la ciudadanía honoraria. En 1489 se encontraba en Orvieto para tratar con las autoridades locales sobre la continuación del decorado de la Capilla de San Bricio, que había dejado inacabado el Beato Angélico (dicho acuerdo se rompió en 1499, y la Capilla fue terminada por Luca Signorelli); hay pruebas de que en 1490, el pintor, que se encontraba en plena actividad, estuvo en Perusa, Orvieto, Florencia, Roma y nuevamente en Orvieto. Tras un viaje que hizo a Roma con objeto de participar en los preparativos para la coronación de Alejandro VI (1492), volvió una vez más a Florencia, donde, en 1493, tomó por esposa a Chiara (Clara) hija del arquitecto Luca Fancelli, la cual le daría siete hijos. En los últimos años del siglo, el Perugino alternó sus estancias en Florencia (grandes retablos de La Virgen en el trono con Santos, *de los Oficios, de Viena y de Cremona, de 1493-94;* Llanto por Cristo muerto, *de la Galería Pitti, de 1495;* La Crucifixión, *mural de Santa María Magdalena de Pazzi, de 1496 (lám. XII);* Políptico de Fano, *de 1497;* La Resurrección, *de la Pinacoteca Vaticana, de 1499-1500; y en Perusa* (Políptico de San Pedro, *de 1496-99, y frescos del Colegio del Cambio, 1496-1500, de los que se ve un detalle en las láminas XIII y XIV, respectivamente), con otras en Luca (1494), Venecia (1494), Bolonia (1497) y Milán (1498). En 1501, el Perugino abrió un nuevo taller en Perusa, donde, salvo sus breves desplazamientos a Florencia, permanecería hasta 1506. A estos años se remontan el* Retablo de San Francisco del Monte *(1504, aproximadamente),* La Epifanía, *de Città della Pieve (1504), el* San Sebastián, *de Panicale (1505),* La Lucha entre el Amor y la Castidad, *para Isabel Gonzaga (1505), hoy en el Louvre, y el* Políptico de San Agustín *(1501, inacabado). En marzo de 1506, de nuevo en Florencia, trabajó en* La Crucifixión, *para San Agustín de Siena, recibió los encargos de* La Virgen en la Gloria, *para la Catedral (1507) y de* La Virgen con Santos, *de Londres (1507), y terminó el* Políptico de la Anunciación *(1507), que había dejado sin acabar Filippino Lippi.*

Tras una última estancia en Roma, donde dirigió la decoración de la bóveda de la cámara vaticana que después sería llamada del Incendio *(1508), el pintor fijó su actividad en Florencia, donde terminó los cuadros hoy perdidos de San Francisco de Siena (1510), y en Perusa, donde prosiguió la realización del* Políptico de San Agustín. *A partir de 1510, fueron cada vez más breves y raros los viajes del Perugino a Florencia y limitó su campo de acción a Perusa y su comarca. En Città della Pieve pintó en esos años* La Virgen *de la Catedral (1514) y los frescos de Santa María de los Siervos (1516-17). A los últimos años de su vida corresponden* La Transfiguración *(1517) y el* San Sebastián *(1518) de la Galería Nacional de Perusa, así como los cuadros de Santa María la Mayor en Spello (1521), de Santa María de las Lágrimas en Trevi (1521), del monasterio perusino de Santa Inés (1522) y de la parroquia de Fontignano (1522). En este último centro, murió de peste, en febrero de 1523. Un año después, los despojos del pintor fueron trasladados a Perusa, a la Iglesia de San Agustín, cuyo políptico había dejado sin acabar.*

"El sentido del espacio atmosférico... es la mayor conquista del Perugino" (C. GAMBA)

Cualquiera que haya sido, en el pasado, el juicio de la crítica sobre el Perugino, parece hoy evidente que es preciso someterlo a una total revisión, pues está basado en las obras realizadas por el maestro durante los cuarenta años que duró su madurez, desde la proeza pictórica de la Capilla Sixtina (1482) hasta el año de su muerte (1523), lo que no permite apreciar de modo adecuado el valor y la significación de su singular trayectoria artística.

La carencia de documentos, la pérdida y dispersión de sus obras juveniles y, sobre todo, la errada pero tenaz convicción de que la producción del Perugino debía caracterizarse por esas fórmulas compositivas y esos clisés figurativos propios del estilo final del pintor, han impedido a los estudiosos, durante siglos, realizar indagaciones sobre las posibles supervivencias de su estilo primitivo. De ese modo, el Perugino ha pasado a la historia del arte como un maestro ya hecho, con los signos inconfundibles de un estilo maduro, en el que resulta casi imposible discernir y valorar la importancia de los elementos que componen su arte y las influencias de escuela. No es de extrañar, pues, que eminentes estudiosos como Pascoli, Bottari, Taja y el propio Lanzi hayan puesto en duda, en el pasado, hasta su incontestable aprendizaje con Verrocchio, en el que la crítica moderna (Berenson, Longhi, Ragghianti, Zeri) ha encontrado, en cambio, la clave para la reconstrucción de la actividad juvenil del maestro y el hecho que le permite establecer, en contra de lo sostenido precedentemente, que el Perugino tuvo un período inicial extremadamente feliz, y que los frescos de la Sixtina no deben ser considerados como el punto de partida de su carrera artística, sino como un punto de llegada que presenta ya, según algunos, evidentes signos de decadencia. Aun rechazando, por falaz, esta última tesis, en el fondo es completamente aceptable que un pintor de más de treinta años acuse síntomas de cansancio, o que, cuando menos, dé comienzo a ese proceso de reconsideración, de los supuestos de su arte en el que el ímpetu creador va cediendo el paso, poco a poco, a una actitud más reflexiva. La historia del arte abunda en casos análogos, pero éstos son menos evidentes. En cambio, el Perugino, a pesar de su "cerebro de pórfido" (Vasari), se interesó abiertamente por la problemática artística de su tiempo. Da fe de ello el eclecticismo de su cultura, que nos obliga a plantear, ante cada una de las obras del maestro, el problema de su formación.

Hoy se tiene la certeza, de acuerdo con las indicaciones de Vasari, de que nuestro artista, tras un período de aprendizaje junto a un "no muy valioso" pintor perusino (que la crítica, por razones estilísticas y cronológicas, niega que pueda ser Bonfigli, el Alunno, o mucho menos Fiorenzo di Lorenzo), pasó a la escuela de Piero della Francesca, y luego a Florencia para ponerse "bajo la disciplina" de Verrocchio (1470-72). Es preciso admitir, por respeto a la lógica, que no fue sólo el deseo de fama y dinero, como pretende Vasari, lo que empujó al joven por el camino de la pintura (y, luego, lo que lo estimuló a seguir en esa profesión), sino más bien una aptitud patente y, acaso, algún primer ensayo positivo. Del mismo modo que resulta más probable que a la órbita toscana no lo atrajeran los consejos utilitaristas ni las curiosas teorías atmosféricas del desconocido maestro de que habla Vasari, sino las excepcionales obras dejadas en Perusa por Domenico Veneziano, el Beato Angelico, Filippo Lippi y Piero della Francesca (y está por ver si no fue ésta, precisamente, su primera escuela verdadera). También sobre este punto, sin embargo, las palabras de Vasari ocultan una gran verdad, que interesa poner de relieve; y es que el Perugino fue particularmente sensible a la influencia de factores externos tales como la diversidad de gusto y de cultura de los ambientes artísticos en los que trabajó, y el éxito alcanzado con sus primeras y originales creaciones. Lo que no quiere decir que el pintor careciese de personalidad artística, sino, más bien, que su temperamento fuertemente receptivo fue estimulado, de modo singular, por el contacto con otros pintores a los que ambicionó arrebatar la "fama"; igualmente, no hay que considerar mero oportunismo su propósito de satisfacer el gusto de los comitentes, con objeto de conseguir una clientela cada vez más vasta, cuyo juicio, sin embargo, acabará por subestimar en un determinado momento. En todo caso, queda el hecho de que cuando pierda o rechace el contacto con los primeros, y entable polémica con los segundos, su arte estará muerto.

Las obras juveniles, recientemente identificadas por la crítica en el filón de los dos principales componentes culturales de la obra del maestro, el procedente de Verrocchio y el atribuible a Piero della Francesca llevan bien impresos, en efecto, los caracteres de un eclecticismo de inspiración al que hay que imputar, en gran parte, su larga permanencia en el purgatorio de las obras dudosas o de escuela. Además de la

2

influencia fundamental de Verrocchio, han sido señaladas otras, de Leonardo, Signorelli, Pollaiolo, Botticelli y Ghirlandaio, *más o menos intensas, en La Virgen con el Niño* del Museo Jacquemart-André, de París; en los temas análogos del Museo de Berlín y de la Galería Nacional de Londres, cuya reproducción se ve en la lámina II (todos ellos del bienio 1470-71), y en los *Dos santos,* del Museo de Bellas Artes de Nantes (1476-77), obras en las que no es difícil descubrir también algún eco (e, incluso alguna influencia directa) del arte de Pesellino, cuyo estilo nítido e incisivo aparece todavía de manera más evidente en algunos dibujos juveniles del maestro (Berenson). Otro cuadro que muestra la influencia de Verrocchio, y que ya ha entrado por derecho propio en la nómina de las obras del Perugino, *El Arcángel y Tobías,* de la Galería Nacional de Londres (1470-71), parece confirmar también la influencia del Pollaiolo, hasta el punto de haber sido considerado, durante algún tiempo, obra de dicho artista. Es preciso entender esta influencia, al menos en este caso concreto, en un sentido completamente externo (casi exclusivamente iconográfico), dadas las distintas inclinaciones de los dos pintores (ejemplo elocuente: la articulación de los dedos, que en el Pollaiolo responde a exigencias fundamentales de dinamismo anatómico, en el Perugino se convierte en un motivo de armónicos y personalísimos acordes). Se deduce, en líneas generales, que si bien el Perugino del período florentino valoró y siguió la manera de tal o cual maestro, basó su arte, principalmente, en cuanto de afín le ofrecía la cultura artística propia de su tiempo, confiando lo que podría considerarse superfluo a interpretaciones libres y transitorias.

Huella más profunda, sin embargo, parece haber dejado en el pintor la enseñanza de Piero della Francesca, de cuyo arte perspectivista hizo Perugino desde el principio, "profesión particular" (Vasari). A este criterio de orden formal hay que referir, en efecto, la composición, con arquitecturas en perspectiva y algunas figurillas de la serie de pequeños cuadros con *Episodios de la vida de San Bernardino* (Perusa, Galería Nacional) que, a pesar de su originaria y modesta función (revestimiento que preserva el *Gonfalón* de la ciudad), representan, por su temprana fecha (1473), el primer testimonio de la evolución en sentido renacentista del arte local. Todos los críticos, con la excepción de Gamba, atribuyen actualmente al Perugino el planteamiento general y la realización parcial (*El Milagro de Aquila* y *Curación de una joven,* lám. I) de tales obras, confirmando el mérito del maestro como renovador del arte umbrio, ya que, incluso en opinión de alguien que ignoraba un comienzo tan afortunado, el Perugino representaba para la Umbria "...su Masaccio, su Ghirlandaio, su todo" (Lanzi).

En Umbria se encuentran también otras dos notables muestras de su período juvenil: *La Epifanía,* de la Galería Nacional de Perusa (1475-78, lám. IV) y el *San Sebastián,* de Cerqueto, fragmento que se conserva de un vasto fresco fechado en 1478. Obras que, prescindiendo de las influencias de escuela, por otra parte menos evidentes aquí que en otras, son novedades absolutas en el repertorio juvenil del Perugino. En efecto, en la primera, el pintor, junto a una composición muy compleja (resuelta con afortunado equilibrio), nos ofrece la descripción detallada de una multitud de personajes que se agolpan ante un paisaje rocoso, entre los que se complace en retratarse. En la segunda, tenemos el primer ejemplo de desnudo, que, con su serena y compuesta anatomía, constituye el prototipo de todos los que le sucederían. En la fecha últimamente indicada, el pintor, que contaba treinta años, había conseguido amplio "crédito" en su patria y fuera de ella. Llamado a Roma por Sixto IV para pintar al fresco la Capilla de la Concepción, en San Pedro (1478-79, obra hoy perdida), ofrece una prueba tan brillante de su calidad, que induce al Pontífice a incluirlo en el reducido grupo de artistas a los que confía la decoración de la nueva Capilla (1481-82), que de su nombre se llamó Sixtina. Si trabajar junto a Botticelli, Ghirlandaio y Cosimo Rosselli poco o nada significaba para el pintor, que ya había asimilado la experiencia florentina, no se muestra, no obstante, inmune a las influencias del nuevo ambiente. En los trabajos de la Sixtina, en efecto, se descubre que, mientras sus ayudantes (Bartolomeo della Gatta, Andrea d'Assisi, Pinturicchio) ofrecen ya los frutos de su enseñanza, la formación del maestro no está todavía acabada. Así, en el más personal y, sin duda, más valioso de sus frescos conservados, *La Entrega de las Llaves* (lám. V) hay quien descubre fuertes influencias (Berenson) o incluso la intervención directa (Steinmann) de Signorelli; otros ven una preponderante influencia de Melozzo da Forlì (Gamba); y otros (invirtiendo los términos de una relación basada en una tradicional, pero dudosa interpretación), ciertas resonancias del arte sólido y monumental de Antoniazzo Romano (Longhi), con el que el Perugino colaboraría posteriormente.

Cualquiera que haya sido la importancia de la aportación de cada uno de estos artistas en la evolución estilística del maestro, parece, en todo caso, evidente, que la condición fundamental de ella fue, más que el estudio de la escultura clásica, como han sostenido algunos, la acogida por parte del Perugino de cuanto en la mejor pintura romana de aquel período revelaba un origen en Piero della Francesca.

Tanto las figuras, en las que ya se ha advertido la solemne y estática plasticidad del estilo de Antoniazzo Romano, como el esquema compositivo de *La entrega de las Llaves,* recuerdan el arte de otro gran pintor, Lorenzo da Viterbo, autor de la rigurosa perspectiva convergente sobre un templete central de *La Presentación en el Templo* (Viterbo, Capilla Mezzatosta, 1468, obra perdida) y del fresco que está debajo, *Los Esponsales de la Virgen,* el cual llamó la atención a D'Agincourt por esa disposición de "...las figuras en una sola línea o, si se quiere, en líneas rectas y paralelas", es decir, en un orden alineado que constituye, precisamente, una de las características de la pintura del Perugino de la Capilla

1 - Arqueros (dibujo) - Chantilly, Museo Condé.

2 - Cabeza de hombre (¿Santiago?) - Londres, Museo Británico.

3 - Dibujo para la Sibila Cumana - Florencia, Gabinete de Dibujos Estampas de los Oficios.

3

Sixtina. La crítica del pasado, sin embargo, consideró más importante la influencia de Signorelli. Aunque la relación entre los dos pintores, discípulos ambos de Piero della Francesca y acaso de Verrocchio, y colaboradores en algunas obras (*La Crucifixion,* de los Oficios) parece ya incontestable, resulta difícil establecer en qué medida tales influencias de Signorelli son constitutivas del arte del Perugino, en general tan ajeno, incluso en los desnudos, a las energías anatómicas de aquél, y negado, desde luego, al dinamismo. Incluso los cuadros que más se resienten de ellas (aunque más en el colorido que en el dibujo), como el *Apolo y Marsias* (París, Louvre), el *San Sebastián* (Estocolmo, Museo Nacional), el *Tríptico Galitzin* (Washington, Galería Nacional de Arte; lám. VIII), representan experiencias aisladas y tan difícilmente insertables en el contexto de la producción del Perugino que sólo se pueden fechar, de un modo aproximado, entre 1475 y 1490; su paternidad, por otra parte, ha sido muchas veces atribuida al joven Rafael. Incluso el carácter y la energía tranquila que traslucen los rostros de algunos personajes masculinos, que volveremos a encontrar expresados con mayor vigor en los retratos de *Francesco delle Opere,* (lám. XI), de *Biagio Milanesi,* de *Fray Baltasar* (Florencia, Oficios) y en los autorretratos de los Oficios y del Cambio, todos de finales del siglo xv, parecen más relacionados con el arte de un Ghirlandaio que con el de Signorelli.

Al margen de todas las relaciones de inspiración o de sugestión, y en el origen de la fascinación y del valor de una obra como *La Entrega de las Llaves,* que representa el punto de partida del pintor ya en plena posesión de sus medios expresivos, hay que considerar, en todo caso, la inteligente organización de la perspectiva espacial, en la que figuras, arquitecturas y paisaje encuentran una nueva e ideal unión y una nueva proporción que trasciende sus respectivos e independientes papeles, para exaltar su valor estético en virtud de lo que Berenson ha definido como "poesía del espacio". El decenio que siguió a la terminación de sus trabajos en la Sixtina (1483-93) fue para el artista, según el parecer de la mayoría, un período de estancamiento o reconsideración. Y, sin embargo, también en las obras de estos años (por ejemplo, el *Políptico Albani,* Roma, Colección Albani-Torlonia) descubrimos al Perugino entregado a la elaboración de esos esquemas y a la definición de esos caracteres formales que llegarían a ser peculiares de su último estilo y del de sus discípulos. Lo encontramos, sobre todo, entregado al estudio del paisaje, a cuyo desarrollo en profundidad y a cuya progresiva dilatación confiará el pintor una función fundamental en la economía del cuadro. En esos lejanos y abiertos valles, en los que hay más vida que en las figuras, y más armonía que en las estructuras arquitectónicas, acaso haya que buscar la inspiración más pura y, sin duda, la aportación más válida de todo el arte del pintor de Città della Pieve.

A estos años pertenece, asimismo, la "aparición" de esas típicas figuras de jóvenes y viejos, y, sobre todo, esos célebres personajes femeninos, de rostro redondo y lleno, boca pequeña, mirada soñadora y cabellos cuidadosamente dispuestos, adornados con velos y cintas, que nos hacen pensar en el comentario de Vasari sobre el pintor "coiffeur", que gustaba de crear "con su propia mano... graciosos tocados" para su "bellísima" mujer. Altamente tipificadas, las figuras del artista van asumiendo también ese aire de digna reserva y esa "compunción distraída" (Gamba) que, interpretados como expresión de un sentimiento religioso de mística contemplación, no dejan de asombrar a cuantos conocen la manifiesta incredulidad del Perugino.

Cualesquiera sean las conclusiones que se hayan sacado o que se puedan sacar de esta vieja cuestión, de la que, en todo caso, habría que prescindir en un análisis puramente estético, no puede sino hablar en favor del talento artístico del pintor el que a pesar de ser "hombre de muy poca religión" (Vasari), se convirtiera en uno de los más hábiles y fecundos pintores de temas sacros de todos los tiempos, al que recurrieron, rivalizando "por la fe que tenían en Pietro" (Vasari), monjes, prelados y pontífices. Berenson, por su parte, ha creído descubrir en el origen de esa "emoción religiosa" que el Perugino nos trasmite en sus pinturas, y que

no poseía, ese "sentimiento de unión con el universo" que genera la armoniosa relación establecida entre figura y espacio. Aun concediendo amplio margen a las interpretaciones que una obra de arte puede siempre y en cualquier sitio sugerir a un observador agudo, parece menos arbitrario y más lógico considerar que tales "composiciones espaciales", en la intención del autor, debieron responder, ante todo, a exigencias de orden estético. El que una abstracción artística coincida en un punto, como en este caso, con una idea de trascendencia religiosa es, más que otra cosa, un sugestivo fruto del azar. De una total abstracción de la realidad objetiva participan, también, los personajes del Perugino, que, aislados y privados casi siempre de todo lazo psicológico, sirvieron como modelos independientes para incluirlos en tal o cual contexto, según placía al artista.

Tal relación pasiva entre figuras, arquitectura y paisaje es el origen de todas las combinaciones compositivas estudiadas por el Perugino, y repetidas con mínimas variantes en un abundante grupo de obras.

El esquema iniciado con el *Políptico Albani,* a base de grandes arcadas sostenidas por pilastras lisas y sin adornos, cortadas en lo alto por cornisas muy salientes, proporciona el marco perspectivista a una serie de cuadros pintados hacia 1493 (*La virgen en el trono con santos,* de los Oficios y de San Agustín en Cremona, *La Visión de San Bernardo,* de la Pinacoteca Antigua de Munich, que se ve en la lámina X y en la cubierta, y *La Piedad,* de los Oficios), en los que es todavía más manifiesta la monótona repetición de los caracteres, de ciertos adornos del ropaje, de la actitud de las figuras, y del fácil equilibrio compositivo, resuelto con la inclinación contrapuesta de las cabezas.

Esta manera perezosa desaparece o se atenúa sensiblemente en las obras de los últimos años del siglo (el *Llanto por Cristo muerto,* de los Oficios; el *Retablo de los Decenviros,* de la Pinacoteca Vaticana; el *Políptico de San Pedro,* reproducido en la lám. XIII, y repartido entre Perusa, Lyón, Nantes, Ruán y el Vaticano; la *Crucifixión,* mural de Santa María Magdalena de Pazzi, en Florencia, que se ve en la lám. XII; *La Asunción de Vallombrosa,* en los Oficios; el *Políptico de Fano,* el *Políptico de Pavía,* y los frescos del Colegio del Cambio, en Perusa), en los que se advierte lo que ha sido definido como un "rejuvenecimiento" del arte del Perugino. Determinado, según algunos, por el contacto con su joven discípulo Rafael, y, según otros, por la definitiva adopción de la técnica del óleo, tal "rejuvenecimiento" ocasiona, como consecuencia, una elevación del nivel cualitativo, tal como se apreciaba en las obras juveniles del maestro, pero no significa una vuelta a aquellas formas, pues parece más bien que se trata de una evolución madura, de un más experto y afortunado empleo del patrimonio formal y técnico ya adquirido.

Entre los caracteres distintivos de este momento del arte del Perugino (mayor cuidado en el dibujo y mayor vivacidad y concordancia en las tintas), se ha incluido también (Longhi) el de una variación de los habituales esquemas compositivos, obtenida con la presentación de las figuras alineadas en primer plano, en vez de dislocadas en profundidad. De nuevo una búsqueda espacial, que nos testimonia una vez más la presencia viva del problema en el pintor, ya de cincuenta años, y que alguno (Camesasca) pretende referir a la sugestión que provocaron en él los relieves de Luca della Robbia, pero que parece más simple y plausible interpretar como un retorno a la primera experiencia romana (*La Entrega de las Llaves*), lo que se comprueba por la reaparición, en algunos cuadros (*La Agonía en el huerto,* de la Galería Pitti, y, más adelante, *La Epifanía,* de Città della Pieve), de las esbeltas figurillas que se destacan del paisaje de fondo.

Estas nuevas soluciones no se hacen, sin embargo, norma constante, puesto que ya en *La Natividad* de los frescos del Cambio se nota una complicación espacial, con los personajes en gradación sobre cinco planos diferentes, esquema que se convertirá en canon para los temas análogos del pintor.

Respecto al uso del color, es sabido que constituyó uno de los mayores valores del arte del Perugino, y que nadie ha podido contradecir jamás la afirmación de Vasari de que "ciertamente, los colores fueron dominados por la inteligencia de Pietro". Tal mérito, sin embargo, incluso en este preciso período, no se deriva completamente, como se ha pretendido, del empleo de la técnica del óleo. La opinión del anónimo corresponsal del Duque de Milán (carta de 1485), que cita al Perugino como "maestro singular y máximo en el fresco", y la de un agudo crítico tres siglos posterior, Lanzi, que lo encuentra "más fecundo de ideas y, según el parecer de algunos, también más delicado y más coherente... en los frescos", son confirmadas por las pinturas del Colegio del Cambio, que se cuentan entre los últimos testimonios del arte de nuestro pintor. La trayectoria artística del Perugino se cierra, en efecto, en estos años, porque, en los que siguieron, la consumada experiencia no logrará suplir el progresivo agotamiento de su vena creadora. Si su arte va extinguiéndose, su "manera", sin embargo, tiene todavía crédito, y su nombre, resonancia. Aún acepta numerosos e importantes encargos (como la decoración, en 1507-1508, de la bóveda de la cámara vaticana que luego sería llamada *del Incendio* por el fresco de su genial discípulo Rafael), pero cada vez utiliza más la ayuda de colaboradores. En este período, en efecto, se asiste al esfuerzo imitativo realizado por sus discípulos, a cuyo número excepcional (Vasari cita quince) no acompañó, sin embargo, la valía, pues, con exclusión de Rafael, "ninguno de ellos igualó jamás la diligencia de Pietro, ni la gracia que tuvo para colorear, la cual gustó tanto en su tiempo que vinieron de Francia, de España, de Alemania y de otras provincias para aprenderla" (Vasari).

Había pasado ya "su momento", y el mantenerse tenazmente aferrado a su "manera" y, más aún, a su fama, acabó por hacerlo chocar con la rápida evolución del gusto de la sociedad de su época. No se puede saber si responde a la verdad la acusación de "torpe en el arte" que le hizo Miguel Ángel (Vasari), pero es más que cierto que tal debió de ser la opinión de los aficionados al arte durante su último período. Las flagrantes repeticiones de sus más logradas figuras, y la aburrida omnipresencia y polivalencia de las mismas no tardaron, en efecto, en provocar el descontento de sus mismos clientes. A la defensa intentada por algunos críticos al afirmar "que las cosas verdaderamente bellas se vuelven a ver con gusto en otros sitios" (Lanzi) o que el concepto de raro es más propio del comercio de antigüedades que de la historia del arte, o que la singularidad de un cuadro satisface más la vanagloria del poseedor que el sentido estético de quien lo contempla, se puede argüir que el defecto del Perugino no estuvo en el principio, sino en el modo, cuando comenzó a realizar o a mandar realizar copias descuidadas e ínfimas de excelentes originales. Y que la cuestión había pasado ya de la ética artística a la profesional lo demuestran las propias palabras del maestro, que parecen defender los intereses comerciales más que los artísticos: "...he repetido las figuras otras veces alabadas por vosotros y que os han placido infinitamente" (Vasari).

En sus últimas obras, esparcidas por la "comarca" perusina (Foligno, Corciano, Montefalco, Bettona, Città di Castello, Spello, Trevi, Fontignano y otros lugares), no queda sino la sombra de aquel seguro dibujo y de aquel "fresquísimo colorido" que habían hecho de él uno de los primeros pintores de fama verdaderamente internacional. Y no creemos perjudicarle al negar valor a su producción tardía, dado que realizó obras de gran belleza y altura en épocas más afortunadas y fecundas.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

PINACOTECA DEL PERUGINO

Índice de las ilustraciones

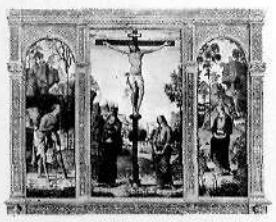
I - Episodios de la Vida de San Bernardino: Curación de una joven (75,5 x 57 cm.) - Perusa, Galería Nacional de Umbria - *Adviértase, en este cuadro, el absoluto predominio del elemento arquitectónico, que parece responder a una exigencia de autónoma búsqueda perspectivista, y no a una relación espacial entre las figurillas del primer plano y el paisaje del fondo.*

II - III - La Virgen con el Niño entre dos ángeles (96 x 69 cm.) - Londres, Galería Nacional - *En esta obra se encuentran ya presentes, los caracteres definitivos del arte maduro del Perugino: su clara predilección por el dibujo nítido y correcto y por las concordancias de tonos vivos, la búsqueda del equilibrio compositivo, y el desarrollo espacial en sentido paisajístico.*

IV - La Epifanía (2,41 x 1,80 m.; detalle) - Perusa, Galería Nacional de Umbria - *Una de las características más afortunadas de este gran cuadro al óleo (el primero de la pintura umbria), fruto de las experiencias juveniles del artista, es la extraordinaria caracterización de los personajes del grupo central, entre los cuales el pintor se complació en ponerse a sí mismo.*

V - La Entrega de las Llaves (fresco, 3,35 x 5,50 m., aprox.) - Roma, Capilla Sixtina - *Es la obra más célebre y conocida del maestro, e ilustra el encuentro de sus experiencias florentinas con la cultura artística romana. La fascinación que produce esta pintura deriva de la admirable armonía compositiva del esquema, que sirvió de modelo a discípulos e imitadores.*

VI - VII - La Anunciación (55,5 x 42 cm.) - Perusa, colección privada - *Como en sus obras juveniles, el pintor ambienta el episodio evangélico en una amplia perspectiva arquitectónica abierta a un espacioso campo, en los que concentra todo su interés. Los protagonistas, absortos en su mudo y estático aislamiento, parecen desempeñar un papel meramente secundario.*



VIII - Tríptico Galitzin (panel central: 101 x 56 cm.; laterales: 95 x 30 cm.) - Washington, Galería Nacional de Arte - *El más riguroso orden compositivo genera la perfecta unidad de las tres tablas de esta pintura, en la que la convergencia de los personajes hacia la cruz del centro encuéntrase notablemente acentuada por el descenso del paisaje hacia el fondo.*

IX - La Virgen con Santa Catalina, Santa Rosa y ángeles (diámetro: 151 cm.) - París, Museo del Louvre — *Éste es uno de los prototipos de las numerosas y célebres composiciones del maestro que representan a la Virgen en su trono rodeada de ángeles y santos. En las figuras aparece ya definido el gracioso, elegante y dulce tipo femenino tan caro al Perugino.*

X - Visión de San Bernardo (1,73 x 1,70 m.) - Munich, Pinacoteca Antigua - *A pesar de los graves daños causados por el tiempo y las restauraciones, esta obra es un ejemplo del equilibrio formal alcanzado por el pintor con la alternada disposición de las mismas formas compositivas. Figuras, arquitectura y paisaje se encuentran en una gradual sucesión de planos.*

XI - Retrato de Francesco delle Opere (52 x 44 cm.) - Florencia, Galería de los Oficios - *Los retratos del Perugino, de los que éste de Francesco delle Opere es acaso el ejemplo más ilustre, nos prueban su alta capacidad de penetrar en el carácter del personaje, y desmienten que estuviera tan inclinado a repetir los tipos y figuras cosa que suele reprocharse al pintor.*

XII - La Crucifixión (fresco; 4,80 x 8,10 m., panel central) - Florencia, Santa María Magdalena de Pazzi - *Es un ejemplo de la armonía compositiva del Perugino. El orden y la simetría establecen el lugar de los personajes, que aparecen absortos en muda contemplación, en medio de la resonante soledad del profundo paisaje, sobre el fondo del cielo surcado por leves nubes.*

XIII - Políptico de San Pedro (detalle con San Mauro) - Perusa, San Pedro - *En la serie de los Santos que adornaba el políptico, hoy disperso por varios museos, la figura de San Mauro es, quizá, la que más atrae. Este rostro absorto en profunda meditación, y casi inmerso en la sombra oscura del hábito monacal, tiene más el carácter de un retrato que el de figura ideal.*

XIV - Autorretrato (fresco; 40 x 30,5 cm.) - Perusa, Colegio del Cambio - *Como firma de una de sus obras de mayor empeño, el maestro quiso dejar este precioso testimonio de sí. Un rostro firme, de carácter obstinado, acaso terco, pero en el que resplandece una mirada animada por una profunda inteligencia y por una muy meditada experiencia de la vida y del arte.*

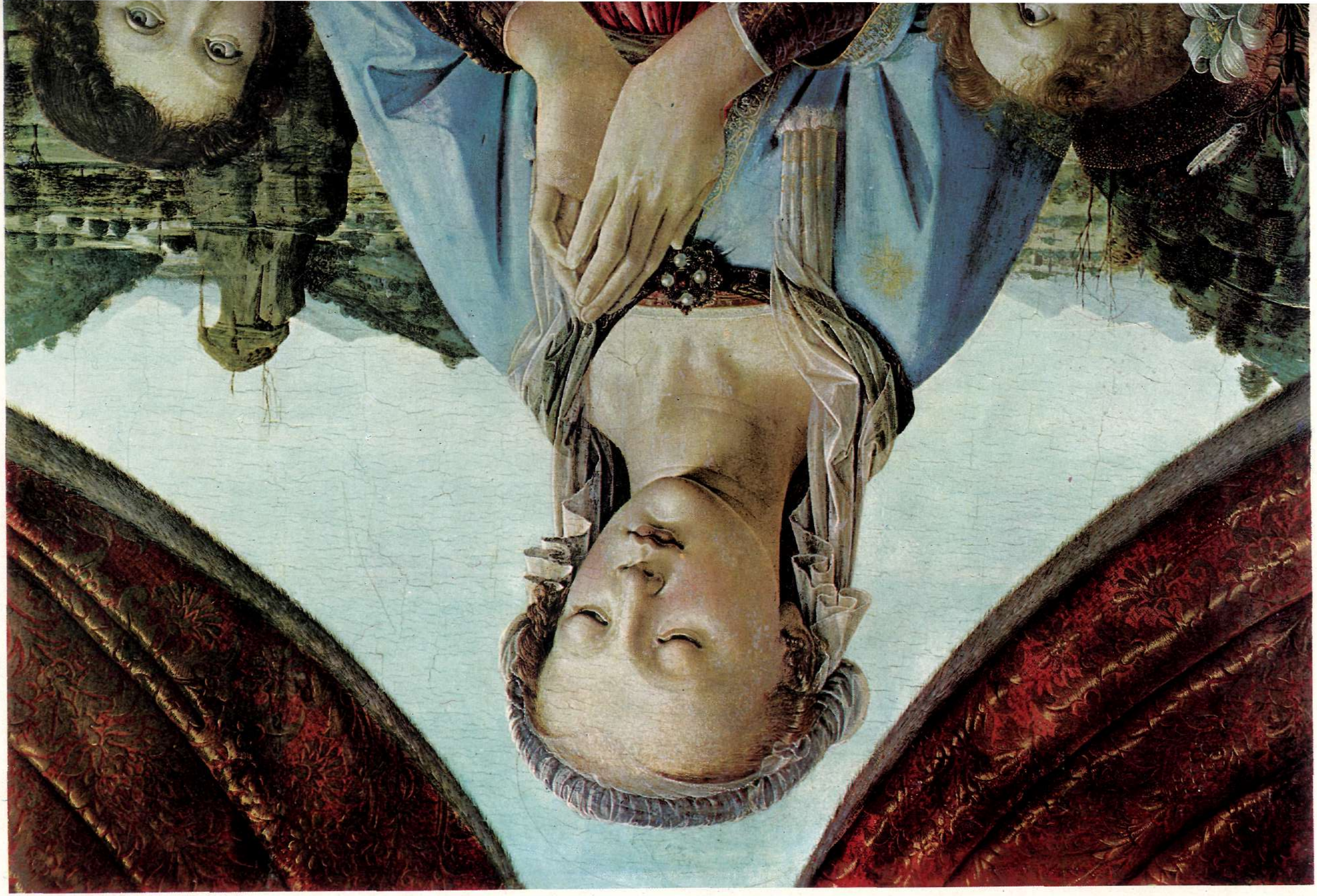
XV - La Virgen con el Niño (70 x 51 cm.) - Washington, Galería Nacional de Arte, Colección Kress - *A uno de los momentos más afortunados de la producción del maestro umbrio pertenece, sin duda, esta admirable imagen de la Virgen con el Niño, cuyo sutil y delicado dibujo, y cuya delicadeza de tonos nada quitan a la sólida y monumental estructura de la composición.*

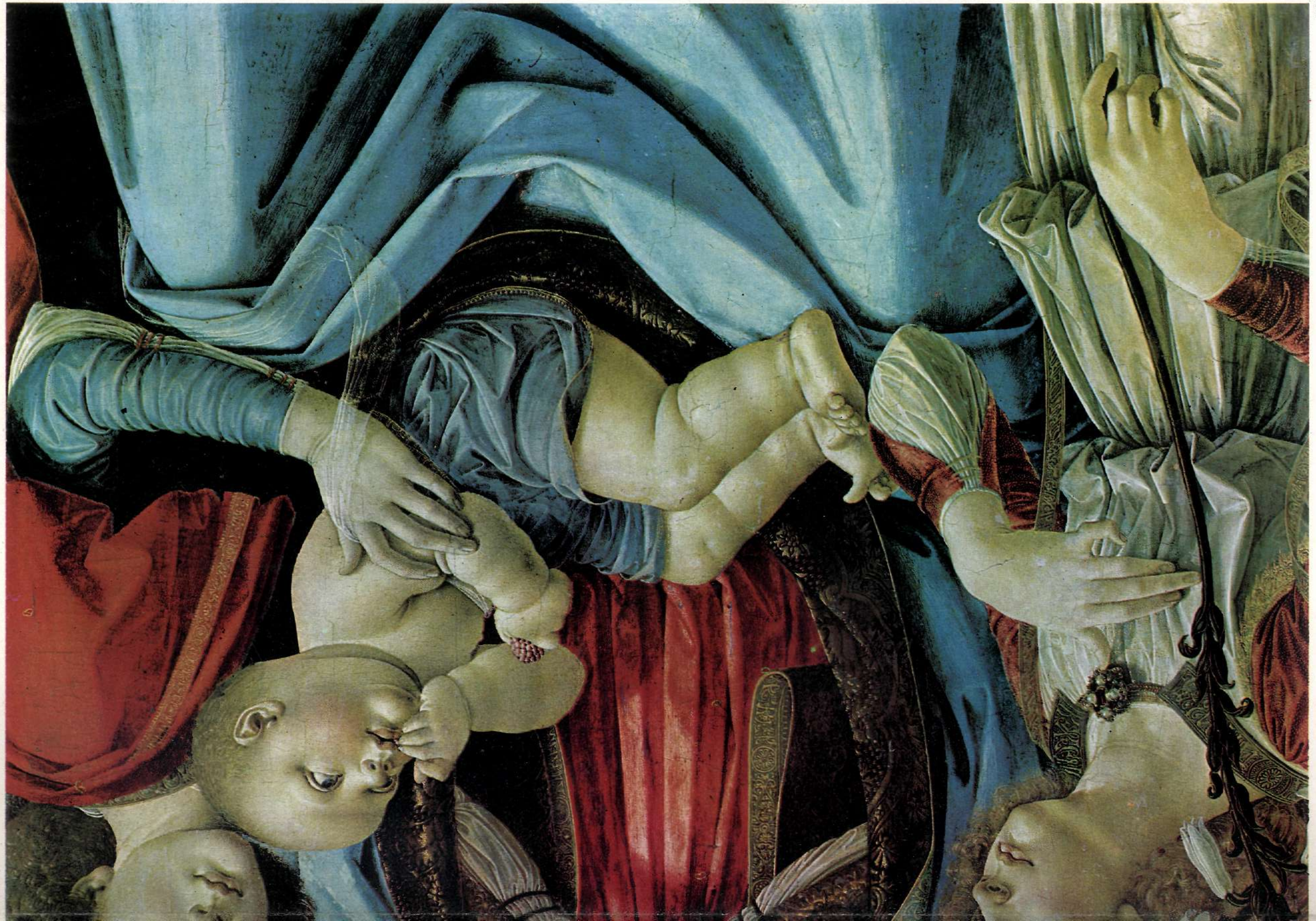
XVI - Gonfalón de la Justicia (2,63 x 1,76 m.) - Perusa, Galería Nacional de Umbria - *Casi todos los valores compositivos, de dibujo y cromáticos, del arte maduro del maestro están presentes en esta gran pintura, cuyo especial destino ha permitido realizar al artista algunas pintorescas representaciones ambientales y paisajistas de la vieja y torreada ciudad de Perusa.*

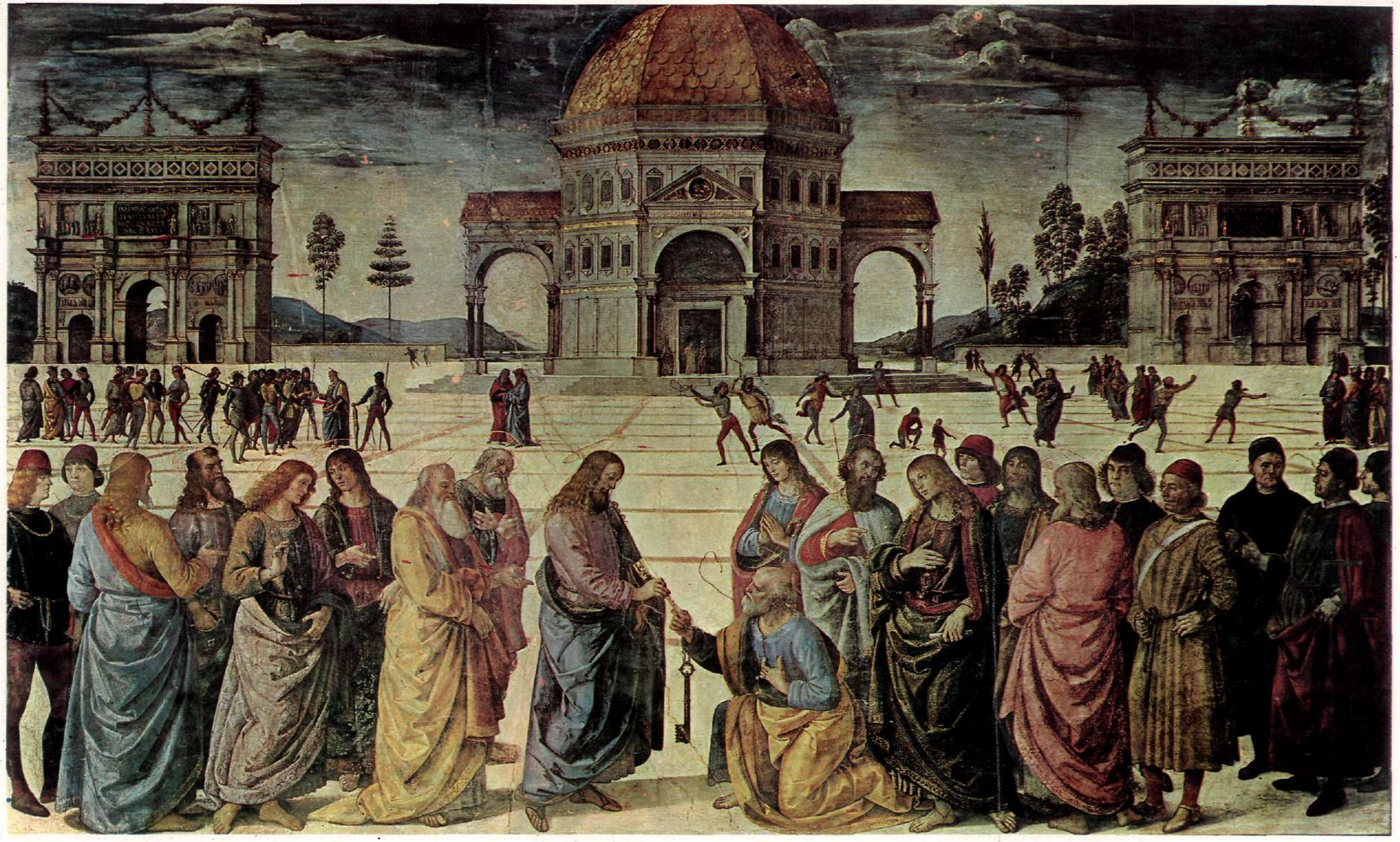
XVII - La Visión de San Bernardo (detalle de los dos ángeles de la izquierda; en la cubierta) - *En la economía del cuadro desempeñan una importante función las dos parejas de personajes en segundo plano que se corresponden en la inclinación de las cabezas. El coloquio de los dos de la derecha, contrasta, a la izquierda, con la serena actitud de estos dos ángeles.*

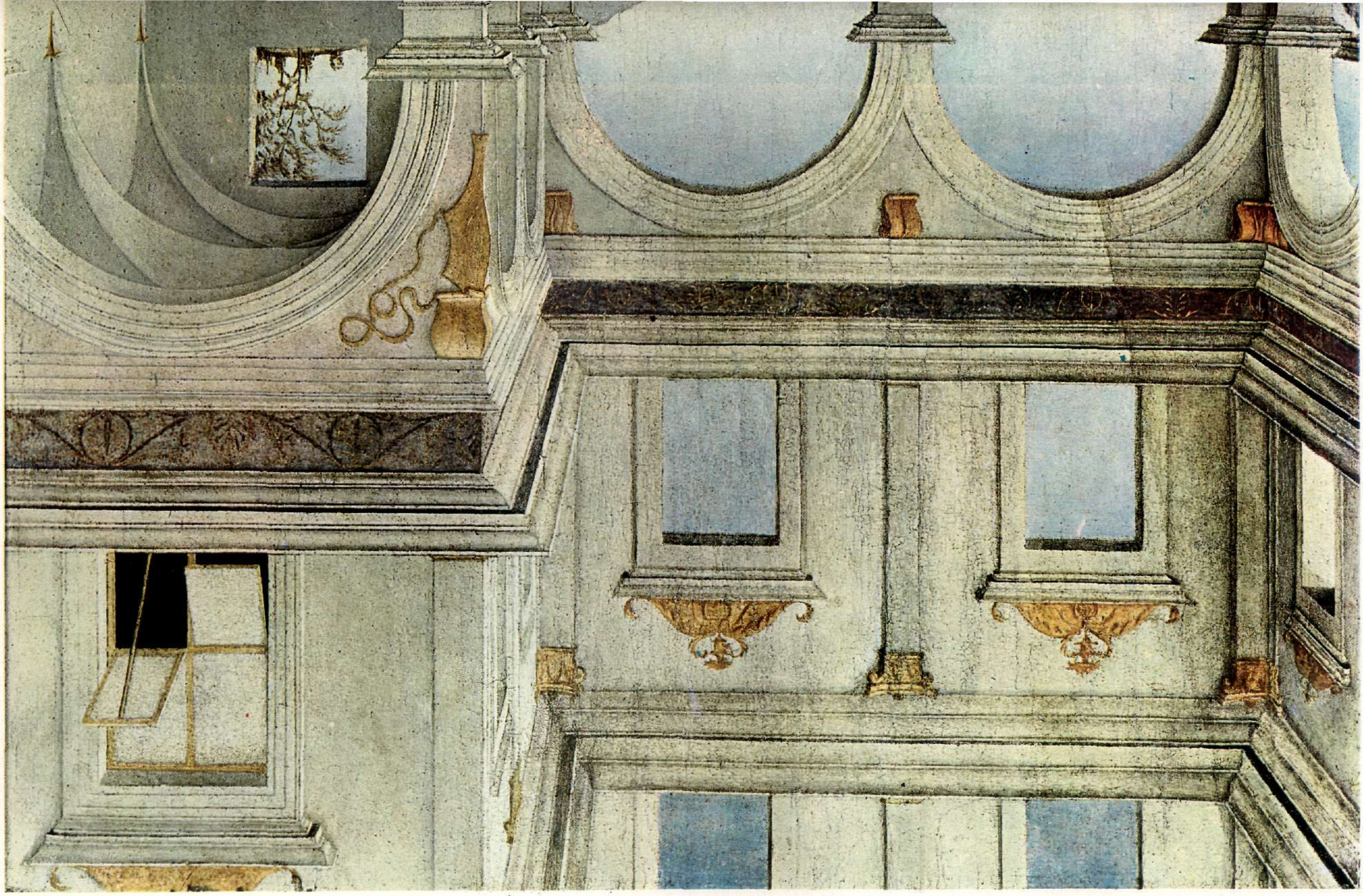
NO CIRCULANTE

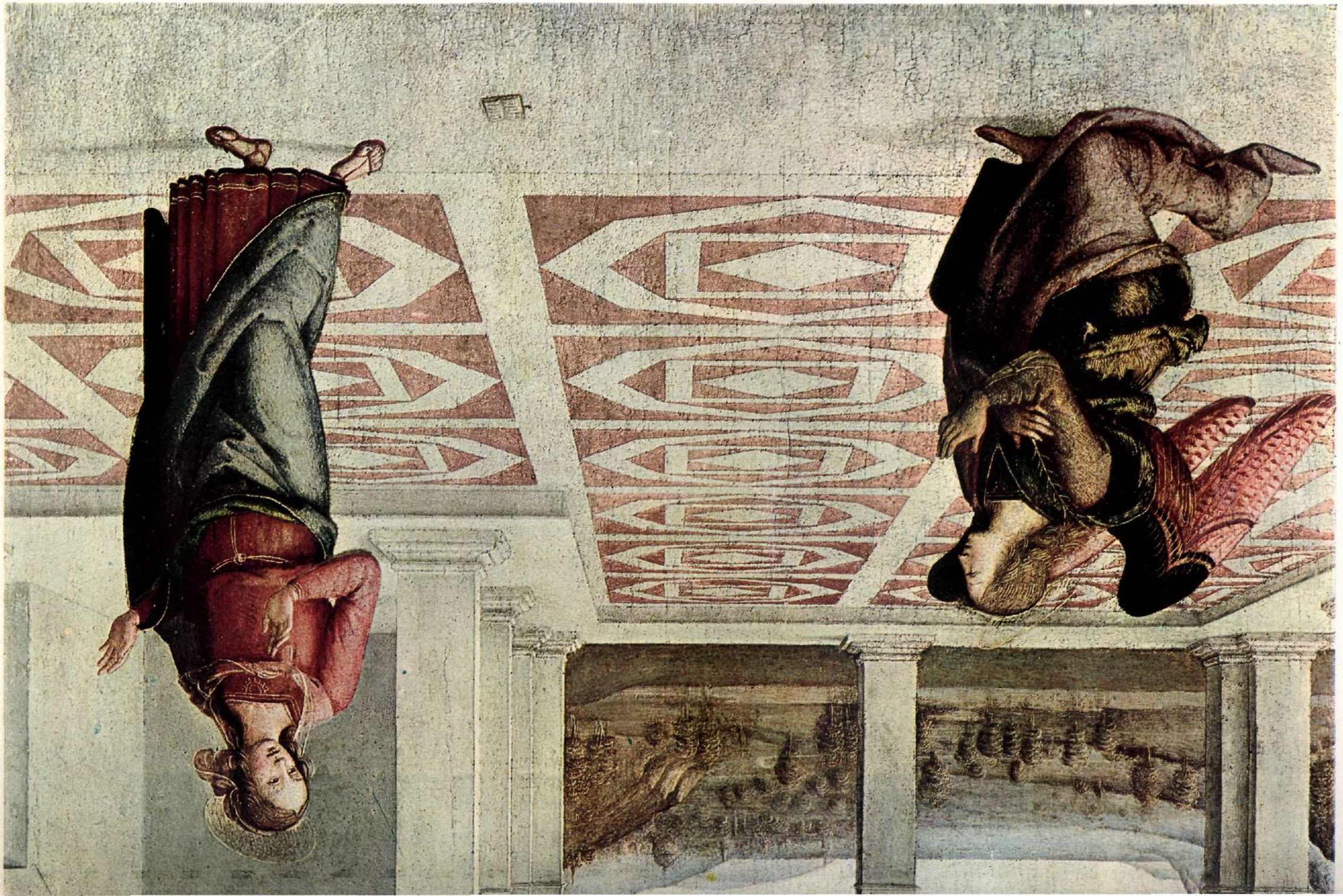
I

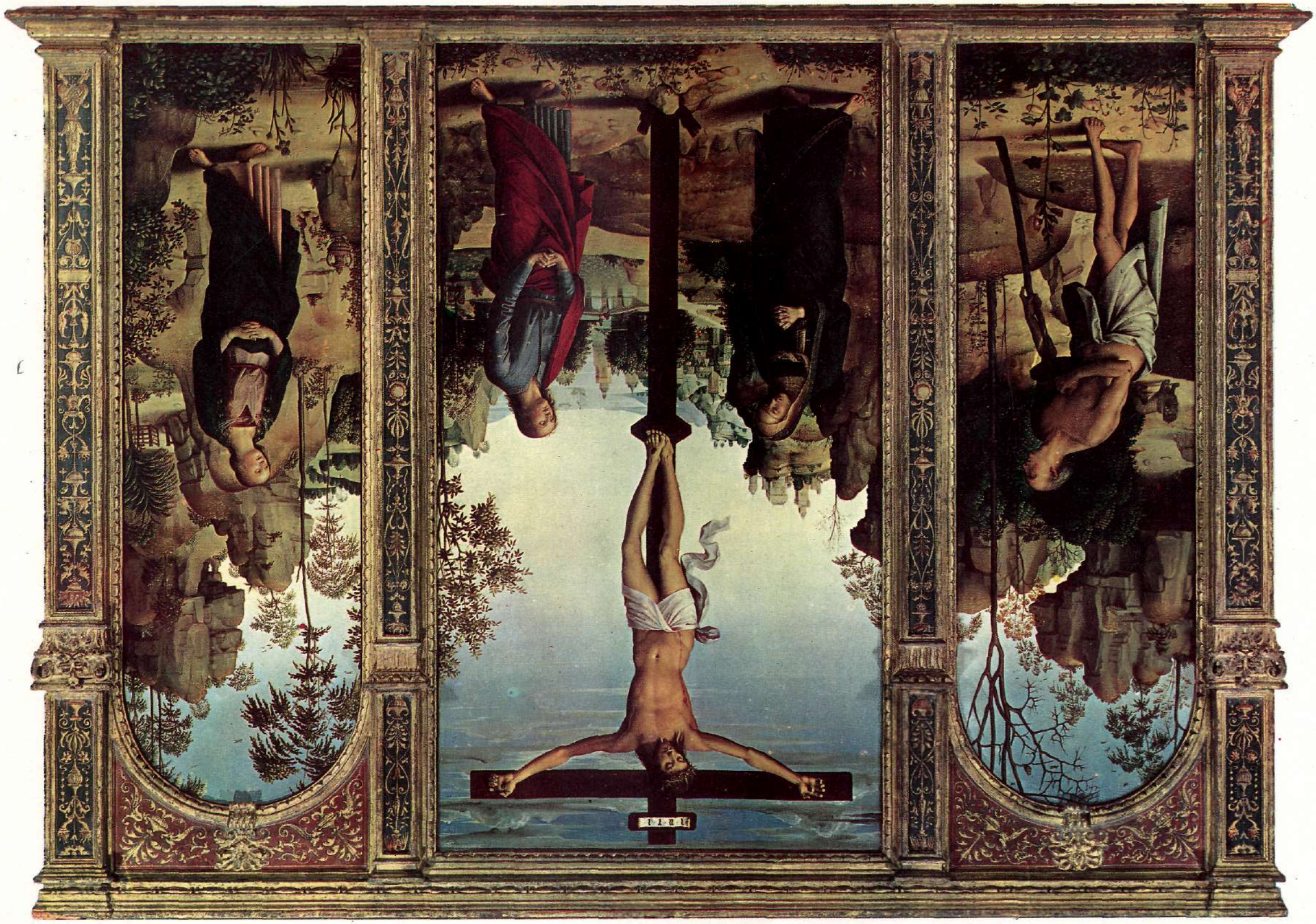




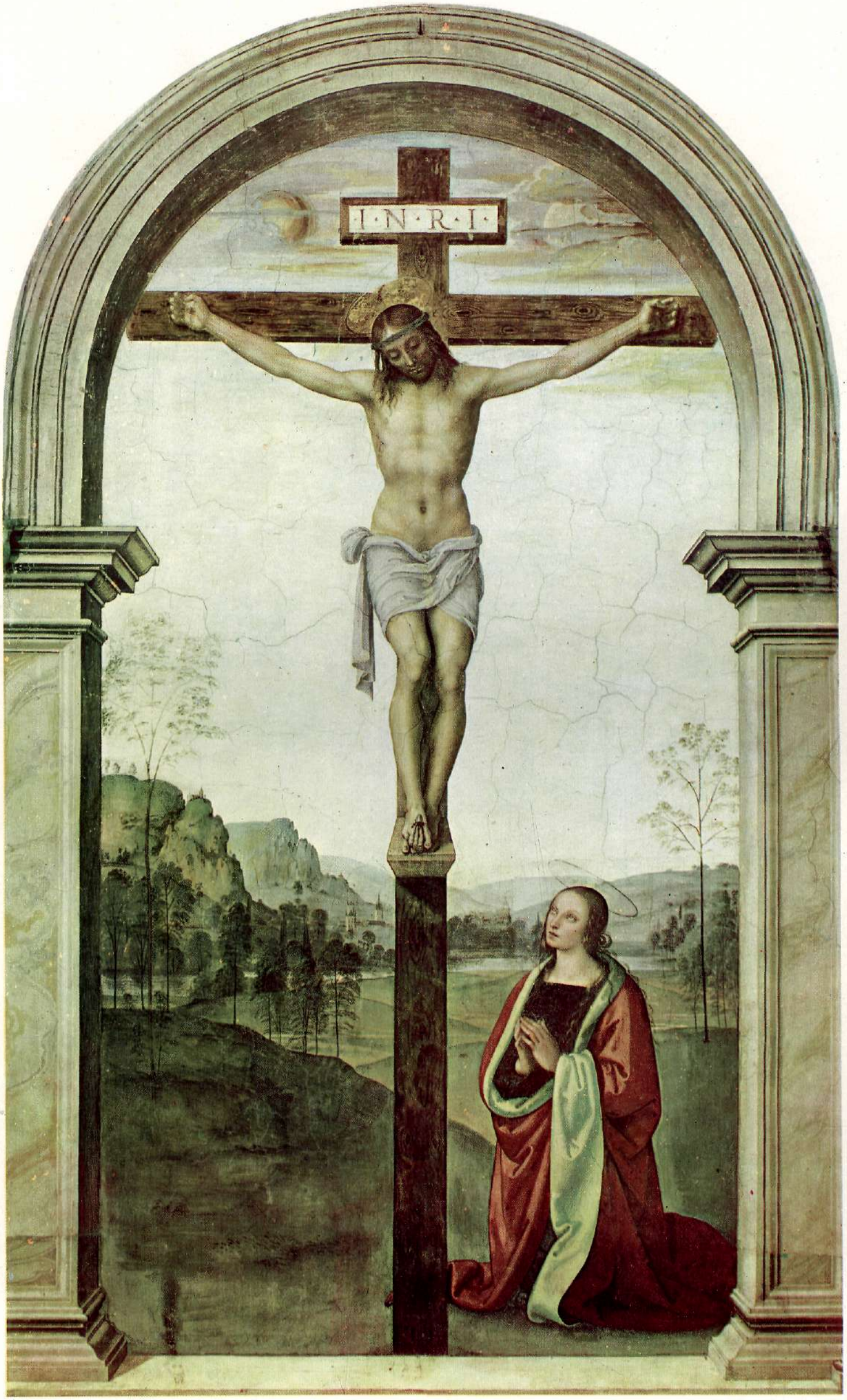








IMETE
DEVM


I·N·R·I

XIV

EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR OSVALDO SVANASCINI

"En todas esas figuras hay una ponderada distinción, una especie de intangibilidad sagrada, que hace de ellas algo aparte, puro y virginal", ha escrito Bernard Berenson. ¿Cómo imaginarnos entonces al Perugino sino como a un arcángel capaz de flotar por el paisaje de Umbria vaticinando el triunfo impersonal de las criaturas celestes? Sin embargo, Vasari lo señala como un luchador tremendamente apegado a la tierra ("A fin de obtener eminencia y rango, no tuvo miedo al frío, hambre, fatiga o privación, ni se avergonzó de ningún trabajo que pudiera producirle en el futuro abundancia y bienestar."), como también proclive al dinero, advirtiendo muy particularmente su obstinado desenfado religioso ("No era devoto; nunca pudieron hacerle creer en la inmortalidad del alma y rehusaba los consuelos de la religión con la testarudez de su cerebro de mármol. Confiaba solamente en la suerte y por ganancia hubiera hecho cualquier cosa.") Aunque las estimaciones de Vasari sean muy duras, no hay duda que el Perugino se hallaba muy lejos del espíritu que presidía los asuntos religiosos de sus cuadros. El hombre y los motivos de su pintura, a juzgar por los historiadores, se hallarían tan divididos en los conceptos, que el estudio de la obra interesaría más todavía.

¿Qué es, entonces, lo que le anima, como para permitirle realizar obras de tan absoluta singularidad técnica? Tal vez un agudo deseo de superar, mediante un perfecto mecanismo de representación, la imagen de un mundo intangible. Y si le faltó emoción, si asaltó a sus figuras una a veces inexpresiva monotonía, halló, en cambio, una manera bien personal para representar los rostros y los cuerpos, feminizados siempre, más cerca del espíritu de Praxíteles que del de Masaccio.

Aparte de esa lúcida elucubración pictórica, se señala fuertemente en su obra la influencia del diseño refinado de Verrocchio y la observación, en Florencia, de las obras de los flamencos, mientras que la misma inspiración de Piero de la Francesca se tornará determinante en su pintura, en lo que a utilización de la perspectiva o el planteo del espacio se refiere. Las figuras del Perugino se hallan vinculadas, evidentemente, a las de los flamencos. Igual pasividad en los rostros, parecida estabilidad y equilibrio en los cuerpos, similar bonhomía. Ninguna huella dramática asoma en esas caras tan puras que se hallan anunciando un arrobador amaneramiento. Si se analizan los cuerpos que se mueven en la superficie de sus pinturas, se tendrá una definitiva noción de un cielo repetido y convencional que estimula un ideal de ausencia y de pureza. De todas maneras no es la ternura agreste del Giotto la que tornará a desarrollarse con toda su grave autonomía, sino la visión de un ideal prometido, en el que no existe la vacilación, aunque tampoco el libre albedrío. Los ojos de estas figuras femeninas del Perugino, que están anunciando a Rafael, se vuelven hacia arriba o hacia abajo sin disponer de la angustia provocada por la duda, ni tampoco del miedo. En tal sentido parecen ajustarse a la promesa ortodoxa que señala el testamento del ritual. Y en tal sentido puede advertirse la sujeción del Perugino al concepto simbólico-psicológico, a través del cual el personaje se halla limitado a la temática y no trata de comprometer su propia convicción.

Umberto Gnoli lo señala como un trabajador tenaz, de férrea voluntad, ambicioso, técnico prodigioso que "infunde a sus obras gran intensidad, y vibración cromática cálida y luminosa" mientras "a la composición aporta claridad y equilibrio", armonizando sus pinturas a través del aire y la luz y llegando a ser un "poeta lírico y no dramático". Piensa, en consecuencia, dicho crítico, que el Perugino sacrificó sus sentimientos para crear un destino de seres y paisajes de "serenidad ultraterrena". De aquel desconocido que viaja a Arezzo y a Florencia para renovar su repertorio de diseño, plástica y perspectiva, nos queda solamente esa visión que se retiene como un tránsito. El maestro de Rafael hallará en el genio de su alumno el final verdadero de su proceso.

Quizás los retratos de Francesco Delle Opere *(lám. XI) y de* Alessandro Braccesi *y el* Autorretrato *(lám. XIV) constituyan algunos de los pocos aportes hacia una búsqueda que en la vitalidad del parecido halle su mayor justificación desde el punto de vista expresivo. Aun así, la serenidad marcará en ellos su particularidad distintiva. Los mismos retratos de* Don Biagio Milanesi *o de* Fray Baltasar, *de la Galería de los Oficios, en Florencia, asegurando sus perfiles contra el fondo oscuro, parecen referirse a los pocos contactos del Perugino con el mundo terrestre. Ni siquiera los rostros de sus réplicas de* San Sebastián, *con el cuerpo atravesado por débiles flechas, alcanzarán a comunicar el dramatismo del hecho consumado. La ilustración aludirá al argumento que aún fluctúa como una leyenda en el interior del libro historiado que encontramos en los límites del ritual.*

Aparte de ese contenido de tristeza elegante que asoma en sus figuras, en sus Vírgenes tan alejadas de todo aquello que constituye el ejercicio de amar lo cotidiano, el arte del Perugino sobresale fuertemente por el empleo cuidadoso del espacio a tra-

vés de los innumerables paisajes un tanto perdidos en los fondos de sus figuras. Los espacios parcialmente ocultos por los rostros de los duques de Urbino, la perspectiva de La Anunciación *(lám. VI-VII) o la transformación del espacio interior y del espacio exterior de* La visita de la Reina de Saba a Salomón, *originados en Piero della Francesca, constituirán un elemento de apoyo para la construcción en profundidad del Perugino. Así* La Natividad *de la Villa Albani, la* Piedad *de la Galería de los Oficios,* La Visión de San Bernardo *de la Pinacoteca Antigua de Munich (lám. X y cubierta),* La Virgen y cinco santos de Fano, *o* La Natividad *de la Pinacoteca de Perusa, se hallan propuestos superando problemas similares desarrollados como un contraste entre la acción y su ubicación en un espacio tridimensional de marcada profundidad. La* Piedad *de la Galería de los Oficios es una composición asimétrica, cuya grandeza se halla tan sujeta a la gravedad de los rostros que han superado al llanto, como a esa estructura de columnas rígidas y de arcos de medio punto repitiendo su geométrica y fría participación en el hecho. El cuerpo tendido de Cristo es ahora inmaterial, como tantas Vírgenes asociadas a un aire de ausencia y soledad. Y ¿por qué estos personajes se hallan tan absolutamente solos? Quizás porque en esa pequeña aunque doliente soledad se encuentre la respuesta de tanto olvido como el que puede caber en el corazón de un hombre atormentado por el descreimiento, por la duda.*

Es el fresco titulado La Entrega de las Llaves *(lám. V), el que mejor resume esta afinidad con el espacio que preocupó al Perugino. Profundidad y claridad compositiva, sapiente distribución de los personajes, intensidad de colorido, modelado potente: tales son los elementos destacados de esta obra, con la que "la pintura italiana marca un gran paso en el adelanto del arte", como señala Vasari. Es cierto que esas figuras no destacan aún el fuerte proceso técnico que caracterizará al maestro. Por el contrario, muchos de esos rostros, prominentemente lineales, muestran, a pesar de la sujeción a un dibujo siempre dominante, mayor soltura en su concepción, y no buscan excesivamente esa transparencia implícita en las obras tratadas con materiales tan disímiles a los del fresco. Los veintiún personajes ordenados en un movido primer plano, con sus figuras colocadas de perfil, de frente o de espaldas, aciertan en comprometer, por contraste —utilizando más de una tercera parte de la composición—, el profundo plano de fuga. Empero, las muchas figuras del segundo plano, estáticas algunas, corriendo o encerradas en un aire da danza otras, protagonizan la unión de las dos estructuras de primer y tercer plano que, de una u otra manera, son las que atraen la mirada. Indudablemente ésta es una de las obras más importantes del Perugino. Y si se observa* Los Desposorios de la Virgen, *de Rafael, que se halla en la Galería Brera, en Milán, se admitirá la notable influencia del maestro, aunque el pintor de* Los Desposorios de la Virgen *haya ahondado más en las fisonomías y haya agregado a la construcción central una puerta que dejará ver el cielo detrás, confiriendo a la obra una mayor e ineludible profundidad (este mismo recurso es utilizado por Salvador Dalí en su cuadro* La Virgen de Port Lugat, *en la que coloca una ventana en el centro del cuerpo del Niño y otra en el de la Virgen, que permiten apreciar un espacio posterior).*

Y si tuviéramos que elegir entre esta suma de virtudes elegiríamos, como en el caso de La Gioconda *de Leonardo, la sugestión infinita de sus poéticos paisajes ubicados en líricos segundos planos, anegados en la dicha que, sin duda, establece la vecindad inalterable del Paraíso. Atmósfera de éxtasis, paisajes tocados por los dedos de ciertos ascetas que consienten en amar todavía, leve lejanía que será descifrada por el espectador cuando consiga reordenar su propia magia. Es todavía el silencio de los paisajes de Umbria, pero una soltura casi mística lo obsede. En ciertos árboles parece asistirse al encuentro entre la melancolía interior y una especie de recogimiento que se identifica en hojas y ramas y piedras y lagos que anticipan el crecimiento del sueño. Con una transparente capa de témpera alcanza el Perugino a suavizar finamente las formas, combinando tonos fríos y cálidos en un contraste no demasiado acusado, hasta conseguir una vaga luminosidad. Allí es donde el misterio de esos segundos planos diluye la perfección de sus figuras. En Leonardo, estos fondos y los personajes se hallan unidos. Lo mismo que en Cézanne, en pleno postimpresionismo. El Perugino no pudo sustraerse a ellos, pero tal vez la vigencia de un mundo que necesitó probar le haya hecho sujetar su lenguaje hasta que su dominio asegurara el triunfo de la perfección.*

No obstante, en tantos menudos paisajes de fondo, diluidos por la bruma implícita en trasparencias y veladuras, admirablemente sueltas en su resolución, tal vez el corazón del Perugino hallara la secreta pero auténtica veracidad de la esperanza. No demasiado elocuente, ni siquiera evidente. Apenas el trámite que en la separación entre su vida y los motivos de su arte acuse el escondido vaticinio de la liberación.

NO CIRCULANTE

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

PINACOTECA DE LOS GENIOS — La más grandiosa colección de arte del mundo. Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T.E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S.R.L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S.A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay, año 1964, para las ediciones en castellano. Registro de la Propiedad Intelectual Nº 851.938.

Arte
759.5
PER-A
P

000468

Arnoldi. Francesco Negri
El Perugino.

Exp. Arte
16-4-2

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA	Pesos	150.—
Agente de suscripciones . .: Publex S. A. - Maipú 43 - Buenos Aires		
Distribuidores de fascículos: Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Herrera 513 - Buenos Aires		
* COLOMBIA Distribuidora Tequendama S. A. - Carrera 13, Nº 18-38; 3er. piso - Bogotá	Pesos	15.—
COSTA RICA Carlos Valerín Sáenz - Apdo. 1924 - San José	Colones	8.—
* CHILE Publichile S. A. - Manuel Rodríguez 866 - Santiago	Escudos	
ECUADOR Muñoz Hnos. - Boulevard 9 de Octubre 732 - Guayaquil	Sucres	25.—
EL SALVADOR Distribuidora Salvadoreña - Avda. España Nº 344 - San Salvador	Colones	4.—
ESPAÑA Distribuidora Europea de Publicaciones S. A. - Córcega 414 Barcelona	Pesetas	60.—
GUATEMALA De la Riva Hnos. - 9a. Av. 10-34 - Guatemala	Quetzales	1.20
HONDURAS Hortensia Tijerino - Avda. Salvador Mendieta 111 Tegucigalpa	Lempiras	2.50
(I) MÉXICO Distribuidora Publex S. A. - Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolívar 154 - México D. F.	Pesos	15.—
NICARAGUA Ramiro Ramírez Valdez - Avda. Bolívar Sur Nº 302 A - Managua	Córdobas	8.—
PANAMÁ Agencia Internacional de Publicaciones - Apartado 2052 Panamá	Balboas	1.20
* PERÚ Distribuidora Limac S. A. - Avenida Bolivia 154 - Lima	Soles	40.—
PUERTO RICO Matías Photo Shop - 200 Fortaleza St. - San Juan	Dólares	1.25
REP. DOMINICANA Librería Dominicana - Mercedes Nº 49 - Sto. Domingo	Pesos	1.20
URUGUAY Distribuidora Paysandú S. A. - Av. Ing. Luis P. Ponce 1432 Montevideo	Pesos	25.—
* VENEZUELA Distribuidora Guaicaipuro C. A. - Princ. a Sta. Capilla 4 Caracas Distribuidora Continental S. A. - Ferrenquín a La Cruz 178 Caracas	Bolívares	5.—

* *Distribución a partir del 27 de agosto de 1965*
(I) *Fecha de aparición en México: 7 de septiembre de 1965*

Correo Argentino CC. y Suc. 3-27-34 y 69 (B) | Tarifa Reducida Concesión Nº 7470 | Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

AMORRORTU
LUCA 2323
BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina

16-VI-65